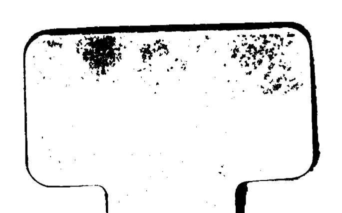




ZUR

DEUTUNG UND ZEITBESTIMMUNG

DES

LAOKOON

VON

REINHARD KEKULÉ

MIT ZWEI DOPPELTAFELN IN LICHTDRUCK UND EINIGEN ZINKÄTZUNGEN



BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
1883

LAOKOON

ZUR

DEUTUNG UND ZEITBESTIMMUNG

DES

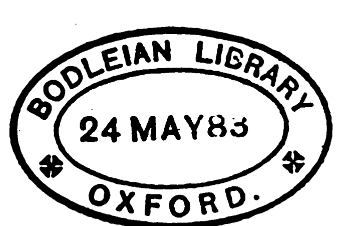
LAOKOON

VON

REINHARD KEKULÉ

MIT ZWEI DOPPELTAFELN IN LICHTDRUCK UND EINIGEN ZINKÄTZUNGEN





BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
1883

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

HERMANN USENER

ZUM II. MÄRZ MDCCCLXXXIII

ZUGEEIGNET

INHALT

Der Lichtdruck der Athenagruppe beruht auf einer Aufnahme vom Original, der des Laokoon auf einer Photographie, in welcher die Ergänzungen so weit es thunlich war entfernt worden sind. Die beiden Köpfe sind nach den Gipsabgüssen im akademischen Kunstmuseum zu Bonn aufgenommen; sie erscheinen im Gegensinne abgedruckt, weil die Umdrehung, welche die Schärfe beeinträchtigt haben würde, als für den gegenwärtigen Zweck der Isolirung und Vergleichung unwesentlich unterlassen worden ist.

So gewaltig ist die griechische Kunst, dass sie noch in späten Ausläufern auf Naturen wie Goethe und Winckelmann übermächtig wirkte. Es fällt uns schwer, das echtgriechische im Laokoon heute so zu empfinden, wie es ihnen möglich war. Wir dürfen uns glücklich preisen, dass wir unsere Anschauung aus so viel reineren und volleren Quellen schöpfen können. Die stellvertretende Wirkung, welche ein getrübtes und teilweises Erkennen der Wahrheit ausüben kann, ist eine der Tröstungen, die dem Menschen in sein geistiges Ringen mitgegeben sind. Aber sie soll nicht träge im Forschen nach der vollen Wahrheit machen. Der Glaube an den Laokoon als an eine recht eigentlich vorbildliche höchste Leistung der griechischen Kunst lässt sich nicht festhalten. Er ist für uns nicht mehr ein leuchtendes Meteor im Dunkel von Jahrhunderten, sondern er fügt sich in eine feste Reihe ein.

An den Arbeiten, welche den jetzt lebenden zufallen, suchen die nachfolgenden Erörterungen über den Laokoon bescheidentlich Teil zu nehmen. Ich habe mich dabei bestrebt, mich an das wesentliche und entscheidende und an das mit Worten bestimmt ausdrückbare zu halten, dagegen das Gebiet des persönlichen und wechselnden Empfindens so viel als irgend möglich einzuschränken.

1. Die Pliniusstelle.

Die Nachteile, welche des Plinius Weise zu schriftstellern mit sich brachte, sind nicht zum wenigsten auffällig in der gedrängten Angabe der *nobilitates operum et artificum in marmore,* welche er zwischen den Hauptinhalt des 36. Buches, die encyklopädische Aufzählung der Steinarten und ihrer nützlichen oder verwerflichen Verwendung, hineingeschoben hat. Es ist schwerlich möglich, eine Reihe von zum Teil zusammenhängenden, zum Teil vereinzelten Nachrichten ungeschickter zu verknüpfen und vorzutragen, als es in diesem Falle geschehen ist.

Bei der unbegränzten Hochachtung, die Plinius vor allem hatte, das er schriftlich überliefert vorfand, bemühte er sich auch hier, möglichst viel und vielerlei aus seinen Gewährsmännern mitzuteilen. Aber es liegt in der Natur der Sache, dass seine wissenschaftliche Thätigkeit wesentlich in eiligem Auswählen und rasch entschlossenem Weglassen bestand — *ego plane meis adici posse multa confiteor* sagt er, oder auch *nos brevitatem sequemur utilem instituto, modo nihil necessarium aut naturale omittentes.* Den weiten aufgeschichteten Massen von Kenntnissen, welche die *Naturalis historia* umspannt, wünschte er eine anmutende Form zu verleihen: *res ardua vetustis novitatem dare, novis auctoritatem, obsoletis nitorem, obscuris lucem, fastiditis gratiam, dubiis fidem, omnibus vero naturam et naturae suae omnia.* Aber in dem kunstgeschichtlichen Abschnitt des 36. Buches hat er sich mit einem so geringen Grad der Herrschaft über den Stoff, der stilistischen Durchbildung und selbst der Achtsamkeit begnügt, dass gerade die Sätze, in welchen die Laokoongruppe vorkommt, eine scharfe Prüfung des Gedankenzusammenhangs nicht ertragen und fast überall die Fugen der Ineinanderarbeitung kenntlich sind.

Es können im wesentlichen nur zwei Gewährsmänner sein, aus welchen Plinius für diesen Abschnitt schöpft. Die sich zu-

sammenschliessenden kunstgeschichtlichen Nachrichten gehen unverkennbar auf Varro zurück, auf welchen Plinius sich mehrfach ausdrücklich beruft und den er im *Index auctorum* an erster Stelle nennt. In diesen aus Varro ausgezogenen, geschichtlichen Abriss sind Nachrichten über Marmorwerke, die sich in Rom befanden, hineingeschoben, zunächst bei den einzelnen Künstlern, von denen sie herrührten, dann nach den Aufstellungsorten, oder auch sonst lose und äusserlich zusammengefasst. Dafür dass Coponius der Bildhauer der vierzehn *nationes* beim Theater des Pompejus sei, wird Varro genannt; ebenso bei den *Thespiades ad aedem Felicitatis*, aber für den Zusatz *quarum unam amavit eques Romanus Iunius Pisciculus;* und auch nach der Nennung des Coponius fährt Plinius fort *invenio et Canachum laudatum inter statuarios fecisse marmorea,* so dass es nicht den Anschein hat, als ob die Notiz über Coponius aus einem Verzeichniss von Kunstwerken, sondern aus einer Aufzählung von Künstlern genommen sei. Es ist gewiss anzunehmen, dass die varronische Vorlage des Plinius in Rom befindliche Kunstwerke namhaft machte und aus ihr ist die Anführung des Juppiter aus Elfenbein, von Pasiteles, *in aede Metelli qua campus petitur.* Aber weitaus die grösste Anzahl der plinianischen Angaben über Marmorwerke in Rom kann nicht wohl aus Varro stammen [1]. Der zwischen der topographischen Aufzählung von der Gruppe des Heliodor gebrauchte Ausdruck *quod est alterum in terris symplegma nobile* bezieht sich zurück auf das *symplegma nobile* des Kephisodot in Pergamon und deutet auf unmittelbare oder mittelbare Benutzung des Pasiteles *qui quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe.* Aber der weitaus grösste Teil der auf die Kunstwerke in Rom bezüglichen Nachrichten kann Pasiteles so wenig zugeschrieben werden als Varro. Im Index nennt Plinius nach Varro den Historiker Galba, dann Cincius,

---

[1] Urlichs, Die Quellenregister zu Plinius' letzten Büchern. Elftes Programm zur Stiftungsfeier des v. Wagner'schen Kunstinstitutes. Würzburg 1878. S. 17 f.

Mucianus, Cornelius Nepos. Im 36. Buche selbst beruft er sich auf Cornelius Nepos zum ersten male bald nach dem Abschnitt mit den einhundertundfünfundzwanzig[1] *nobilitates operum et artificum in marmore.* Die Vermutung drängt sich auf, dass die ganze Masse der Nachrichten über die Marmorwerke in Rom eben aus Cincius genommen sei, der mindestens zwei Bücher *Mystagogica* geschrieben hat[2]. Jedesfalls geben diese Nachrichten bei Plinius keinen Anlass, ihren Urheber später als die augusteische Epoche anzusetzen[3], mit alleiniger Ausnahme von zwei Stellen. Plinius führt die Aphrodite eines unbekannten Bildhauers an *quam Vespasianus imperator in operibus Pacis suae dicavit antiquorum dignam fama* und er sagt vom Laokoon, dass er im Hause des Titus sei. Bei Plinius persönlichen Beziehungen zu den Flaviern kann er diese beiden Notizen aus eigener Kenntniss zugefügt haben. Auch im 34. Buch steht bei der Erwähnung der *astragalizontes* der unverkennbare Zusatz *et sunt in Titi imperatoris atrio*[4]. Ebenso merkt er bei der Nennung des Laokoon an, dass die Gruppe sich im Hause des Titus befinde, indem er die ihm vorliegende Angabe des Standorts aus eigener Kenntniss berichtigt — vielleicht auch nur specialisirt. Denn kann die *domus Titi* nicht ein Teil der *Palatinae domus Caesarum* sein? Dass der Laokoon seit seiner ersten Aufstellung in Rom bis zur Wiederauffindung niemals seinen Besitzer und

---

[1]) Die angenommene Lesart ist CCXXV; aber die Zählung ergibt, dass es CXXV heissen muss.

[2]) Hertz, De Luciis Cinciis S. 28 ff., 33 f. Peter, Histor. Rom. reliq. S. CVIIII. Die Mystagogica mit Urlichs a. O. S. 20 ausschliesslich auf die Tempel zu beschränken, sehe ich bei dem feststehenden Sprachgebrauch von μυσταγωγεῖν keinen Grund.

[3]) Die von Urlichs a. O. S. 19 angeführten Stellen § 57 und 196 gehören nicht zu dem Abschnitt, um den es sich hier handelt, sondern stehen später.

[4]) Die Stelle lautet: *Polyclitus . . . fecit et destringentem se et nudum talo incessentem duosque pueros item nudos talis ludentes qui vocantur astragalizontes et sunt in Titi imperatoris atrio, hoc opere nullum absolutius plerique iudicant, item Mercurium qui fuit Lysimacheae* u. s. w. Vergl. Oehmichen, Plinianische Studien S. 119 f. Für den Lobspruch beruft sich Plinius auf fremde und natürlich schriftliche Autorität; er gehört in den Zusammenhang, der durch die Notiz über das Local stilistisch unterbrochen wird.

seine Stelle gewechselt habe, ist an sich nicht anzunehmen und gewiss nicht zu erweisen[1]).

Das farblose Lob der Aphrodite im Tempel der Pax *digna antiquorum fama* kann man Plinius wohl zutrauen, wie er XXXIV, 84 mit offenbarer Parteilichkeit und Unbestimmtheit[2]) spricht in den Worten *Atque ex omnibus quae rettuli clarissima quaeque iam sunt dicata a Vespasiano principe in templo Pacis aliisque eius operibus, violentia Neronis in urbem convecta et in sellariis domus aureae disposita.* Von dem Inhalt der Nachricht über den Laokoon kann mehr als die Angabe des Standorts von Plinius selbst nicht wohl herrühren. Ein irgendwie kühneres, bestimmteres Kunsturteil, eine aus lebendiger Anschauung geschöpfte Bezeichnung hat er in keinem Falle selbst erfunden, sondern in jedem Falle abgeschrieben. Die nachlässige Fassung der Stelle ist sein Eigentum. Er hat eine Reihe von Kunstwerken in Rom nach ihren Standorten aufgezählt und will nunmehr den Laokoon namhaft machen. Er leitet die Nennung desselben mit der Bemerkung ein, dass das gemeinsame Arbeiten dem Ruhm der Künstler nicht vorteilhaft sei. Er hält den Gedanken des gemeinsamen Arbeitens dann einen Augenblick fest, *similiter replevere* u. s. w., um mit *et singularis Aphrodisius Trallianus* sofort wieder in die Aufzählung nach Massgabe der Standorte zurückzufallen. Der nachfolgende Satz über die Arbeiten des Diogenes im Pantheon macht klar, dass überhaupt von Kunstwerken die Rede ist, welche aus verschiedenen Ursachen nicht so anerkannt seien, wie sie es verdienten. Er hat sie eben nur im Katalog gefunden, nicht bei Varro. Dies ist der Grund der topographischen Aufzählung von § 33 an — *Pollio Asinius ut fuit acris vehementiae* u. s. w., während er vorher die Angaben des Katalogs bei den einzelnen Künstlern einschiebt. Nur einmal, bei dem Symplegma des Heliodor, hat er

---

[1]) Stephani, Ueber die Zeit der Verfertigung der Laokoongruppe (Bulletin de la Classe historico-philol. de l'Académie Impériale VI, 1. 2. 3) Petersburg 1848 S. 29.

[2]) Schreiber, Rhein. Mus. N. F. XXXI S. 228.

an die Ortsangabe die varronisch-pasitelische Notiz nachträglich angefügt. Sonst kennt er von den hier vorkommenden Künstlern auch aus Varro nur Arkesilaos und Pasiteles, welche als diesem gleichzeitig eine besondere Stellung einnehmen, von jenem aus Varro ein anderes Werk als das im Katalog, von diesem überhaupt keine im einzelnen bezeichnete Marmorwerke. Er fand von ihm im Katalog als im Tempel der Juno, neben den im einzelnen namhaft gemachten Statuen des Dionysios, Polykles und Philiskos, nur allgemein angegeben *cetera signa.* Und darauf bezieht sich zurück der Satz am Schluss von § 40 *fecisse opera complura dicitur, quae fecerit nominatim non refertur.*

Aus der gleichartigen Masse der Marmorwerke, welche Plinius im Katalog vorfand, aus der zuletzt bezeichneten Gruppe derselben, welche er als aus verschiedenen Gründen nicht gebührend anerkannt zusammenfasst, kann der Laokoon nicht losgelöst werden. Es ist demnach klar, dass die ihn betreffenden Sätze die Angabe, er sei zu Plinius Zeiten entstanden, unmöglich enthalten können.

Lachmanns[1]) Urteilsspruch: „Plinius bezeugt ohne die geringste Zweideutigkeit, dass die Gruppe zu seiner Zeit auf Bestellung des Titus gebildet worden, er verwirft alle dem entgegenstehenden Kunstansichten und historische Kombinationen“ — dieser Urteilsspruch ist noch neuerlich als zu Recht bestehend erklärt worden. Er ist nichtsdestoweniger unzulässig.

In hortis Servilianis reperio laudatos Calamidis Apollinem illius caelatoris, Dercyllidis pyctas, Amphistrati Callisthenen historiarum scriptorem. Nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consili sententia fecere summi

---

[1]) Archäol. Zeitung 1848 S. 235 f. = Kleinere Schriften zur classischen Philologie S. 273.

artifices Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. similiter Palatinas Caesarum domos replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydeuces cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis; in columnis templi eius Caryatides probantur inter pauca opera sicut in fastigio posita signa sed propter altitudinem loci minus celebrata.

Wie soll in diesen Worten eine Zeitbestimmung des Laokoon enthalten sein?

Auch wenn das *consilium*, von dem die Rede ist, so, wie Lachmann will, nur dasjenige eines Magistrats, eines Feldherrn, eines Kaisers sein könnte, so würde die Stelle dennoch nur eine Ortsbestimmung, nicht eine Zeitbestimmung aussprechen. Lachmanns Erklärung bürdet Plinius nicht nur eine stilistische Ungeheuerlichkeit auf, sondern die schiefe und unverständliche Verwendung eines diesem wohlbekannten und geläufigen Ausdrucks [1]. Bei jeder Deutung, welche diejenigen, die das *consilium* bildeten, ausserhalb der Künstler selbst sucht, stehen die Worte *de consili sententia* zusammenhangslos und beziehungslos zwischen dem übrigen und kein Arcanum der Auslegekunst wird ausreichen, um Einheit des Gedankens und der Construction hineinzubringen. In der Einheitlichkeit und complicirten Künstlichkeit des Werkes gegenüber der Mehrheit der ausführenden Künstler liegt der Gedanke — das war es, was nicht erst Plinius merkwürdig schien, sondern was er bereits bei seinem Gewährsmann als merkwürdig hervorgehoben fand oder doch so verstand, und echt dilettantisch hebt er hervor, dass deshalb die Künstler vor der Arbeit zu einem aus ihnen selbst bestehenden *consilium*, in diesem Falle also eine Dreimännerversammlung, zusammengetreten sein müssten, um sich über die Arbeit zu verabreden. Es ist nicht abzusehen, worin hier eine sachliche oder sprachliche Schwierigkeit liegen soll. So dilettantisch wie *de consili sententia*, klingt

[1]) Mau, Annali 1875 S. 287 ff.

für uns auch das thatsächlich unrichtige *ex uno lapide,* und dass Plinius selbst dies wirklich so gemeint habe, scheint sein Satz über des Arkesilaos Löwin mit den Eroten anzudeuten, wo es zum Schluss heisst *omnes ex uno lapide.* Indes kehrt der Ausdruck wieder wie eine technische Bezeichnung statuarischer Gruppen im Gegensatz zu Einzelstatuen und zu Reliefs. Er sieht aus wie eine unbeholfene Uebersetzung aus dem griechischen und auch aus dem schwerfälligen *de consili sententia* glaubt man ein leichteres griechisches Wort herauszuhören. Der plinianische Satz „aus einem Stein haben den Laokoon und die Söhne und die wunderbaren Windungen der Schlangen drei Künstler einträchtig gebildet — ein Wunderwerk, wie kein andres ein Maler oder Bildner erschaffen“ würde sogar als Inhalt nicht eines tiefsinnigen, aber eines leicht geschlungenen griechischen Epigramms, wie deren hunderte noch vorhanden sind, völlig ausreichen. Aber wie man vermuten möge, das Ergebnis der Prüfung der plinianischen Nachricht steht fest:

Eine Aussage über die Zeit des Laokoon enthält die Stelle des Plinius überhaupt nicht. Einen unmittelbaren Schluss gestattet sie ebensowenig. Ein Schluss ist nur möglich aus der Gesammtheit des plinianischen Abschnittes. Nach den aufgewiesenen Merkmalen kann es nur der sein, dass der Laokoon in Rom bereits in augusteischer Zeit vorhanden war.

2. Die Inschriften.

Schon Winckelmann kannte die Künstlerinschrift mit dem Namen des Athanodoros, welche sich noch jetzt in Villa Albani befindet. Von den Künstlern des Laokoon bemerkt er, Athanodoros und vermutlich auch Polydoros seien Söhne des Agesandros. „Denn dass Athenodorus aus Rhodus ein Sohn des Agesander gewesen, beweiset die Inschrift der Base einer Statue in der Villa Albani, und die Statue des Laokoon machet wahr-

scheinlich, dass auch Polydoros ein Sohn des Agesander gewesen sei, weil widrigenfalls sich nicht begreifen lässt, wie sich drei Künstler, ich will nicht sagen in der Arbeit an einer und eben derselben Statue teilen können, sondern wie sie sich verglichen, da Laokoon der Vater eine weit wichtigere und rühmlichere Figur ist, als die beiden Söhne desselben. Agesander wird folglich den Vater ausgearbeitet haben, und seine beiden Söhne die Figuren der Söhne des Laokoon." Ueber die Inschrift, auf welche sich Winckelmann beruft, gibt er in den Anmerkungen nähere Auskunft: „Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Cardinal Alexander Albani im Jahr 1717 in einem grossen Gewölbe, welches im Meere versunken lag, eine Base einer Statue entdecket, welche von schwarzgräulichem Marmor ist, den man itzo Bigio nennet, es war in derselben eine Statue von weissem Marmor eingefüget, von welcher sich ein Stück eines hängenden männlichen Mantels, welches eine Chlamys war, neben der Base fand; von der Figur selbst war keine Spur zu finden." Er gibt dann die Inschrift der Basis an und fügt hinzu: „Wir lernen aus dieser Inschrift, dass Vater und Sohn am Laokoon gearbeitet haben und vermutlich war auch Polydorus des Agesanders Sohn: denn dieser Athanodorus kann kein anderer sein, als der welchen Plinius nennet."

Winckelmanns Schluss, dass auch Polydoros ein Sohn des Agesandros gewesen, ist einleuchtend, zumal bei der Reihenfolge der Namen bei Plinius, und man wird sich danach natürlich Polydoros als den älteren, Athanodoros als den jüngeren Sohn denken. Dagegen ist Winckelmanns Schluss auf die Art der Arbeitsteilung nicht stichhaltig. Man kann sich doch nur denken, dass ein Künstler, also Agesandros, das Ganze erfunden und das Modell gemacht hat, nach welchem die Arbeit in Marmor ausgeführt wurde; die Verteilung der Arbeit in Marmor ist unwesentlich.

Die Inschrift selbst lautet in Umschrift und mit Ergänzung einiger weniger Buchstaben, über welche kein Zweifel möglich

ist ᾿Αθανόδωρος ᾿Αγησάνδρου ῾Ρόδιος ἐποίησε. Marini hat sie in den Iscrizioni Albane unter Nummer CLVI. Seine Worte „*Nel zoccolo di una statua che non fu trovata, di marmo bigio, scoperto a Porto d'Anzo*“ bestätigen das wesentliche des Winckelmannischen Berichtes, ohne genaueres anzugeben. Sie ist seitdem oft wiederholt [1]), aber bisher niemals völlig genau wiedergegeben worden. Stephani [2]) führt seine Reproduction mit den Worten ein: „Untersucht man nun aber das in Rede stehende Monument mit der nötigen Umsicht, so findet man, dass die Inschrift so aussieht.“ Aber er fügt selbst in seiner Anmerkung hinzu: „Uebrigens braucht wohl kaum bemerkt zu werden, dass die obige Abschrift eben nur eine die wesentlichen Elemente der Buchstaben wiedergebende Abschrift, nicht eine Zeichnung derselben sein soll.“ In der That gibt die Stephanische Publication ein unrichtiges, unvollständiges und zugleich nach einer bestimmten Seite hin übertreibendes Bild der Buchstabenformen. Auch Stephanis ausdrückliches Zeugniss, dass in ἐποίησε das I auf dem Stein selbst fehle und in die früheren Abschriften nur durch die Abschreiber hineingetragen sei, beruht auf einem Irrtum. Der mir vorliegende Abklatsch, welchen ich der Gefälligkeit von Ernst Fabricius verdanke, lässt über das Vorhandensein dieses I auch nicht den geringsten Zweifel. Nach diesem Abklatsch ist die Vorlage für die nebenstehende Zinkätzung von Paul Wolters mit peinlichster Genauigkeit

[1]) C. I. Gr. III, 6133. Hirschfeld, Tituli statuariorum 136[a].
[2]) a. a. O. S. 31.

durch Durchzeichnen hergestellt worden [1]). Die Breite des Steines, auf dem die Inschrift steht, beträgt 0,58 m; die obere Zeile der Inschrift nimmt, vom ersten bis letzten Buchstaben einschliesslich gemessen, 0,46 m ein, die Höhe der einzelnen Buchstaben ist durchschnittlich etwa 0,015.

Zu dieser von Winckelmann benutzten Inschrift, welche ich mit A bezeichne, sind nach und nach noch andere hinzugekommen.

Bereits ehe die Albanische Inschrift gefunden wurde, besass Caylus ein Bruchstück mit Buchstaben, welche die Ergänzung Ἀθανόδωρος Ῥόδιος ἐποίησε gestatten und nahe legen [2]). Er hat eine Abbildung, welche freilich den Charakter der Schrift nicht ganz ausreichend widergibt, mitgeteilt im Recueil I Taf. 56 Nr. 4 und gibt ebenda S. 153 f. folgende Auskunft: „*Ce morceau de pierre de touche est le fragment d'une portion circulaire qui pouvait avoir neuf pouces de diamètre, et qui d'une extrémité à l'autre n'a plus que deux pouces une ligne dans la partie qui nous est demeurée. Ce reste paraît être le rebord d'un plat. Ce rebord avait un pouce d'épaisseur, et le fond du plat partait du milieu de cette épaisseur; il était orné tant au dedans qu'au dehors d'un travail où l'on ne peut rien distinguer aujourd'hui, et ce qu'on entrevoit paraît fort grossier: mais plus l'ouvrage semblera commun, et plus on doit en inférer que les Grecs avaient attaché beaucoup de mérite à l'exécution des arts, dans le dessin de les attirer chez eux, et de les perfectionner. L'artiste flatté d'avoir fait ce morceau, y a tracé son nom en beaux caractères.*“ Caylus gibt dann die Inschrift im Druck und fährt fort: „*Il ne reste, comme on voit, que la terminaison du nom de l'ouvrier; et malheureusement cette terminaison est commune à quantité des noms Grecs, tels que Polydore, Athénodore etc. L'inscription nous apprend que cet ouvrier était de Rhodes. On pourrait soupçonner que c'était ou Polydore, ou Athéno-*

[1]) Auch die übrigen Vorlagen für die von mir mitgeteilten Zinkätzungen hat P. Wolters die Güte gehabt anzufertigen.

[2]) C. I. Gr. III, 6134. Hirschfeld, Tituli 136[b].

dans, deux compatriotes de cette île, dont l'on a fait mention, et qui conjointement avec Agesander leur compatriote, avaient fait le fameux groupe du Laocoon.“

Die Inschrift B. befindet sich jetzt in der Bibliothèque nationale zu Paris. Den durchgeriebenen Abdruck, welcher der nachstehenden Zinkätzung zu Grund liegt, verdanke ich der Gefälligkeit des Herrn A. Héron de Villefosse.



Was von der oberen Zeile erhalten ist, nimmt, vom ersten zum letzten Buchstab gemessen, eine Breite von 0,058 m ein. Die Höhe der Buchstaben beträgt etwa 0,004 m.

C. Inschrift aus Capri. Veröffentlicht zuerst von Guarini, nach Mitteilung von Capecelatro, im Bullettino dell' Inst. archeol. 1832 S. 155, dann im C. I. Gr. III, 5870 b und add. p. 1260; seitdem oft wiederholt [1]. Guarini bemerkt: „*Marmo detto affricano, ritrovato nel luogo detto S. Valentino. Sembra una base che si apparteneva a qualche statua. Le suddette iscrizioni* [Guarini gibt zugleich die Abschrift noch zweier anderer Inschriften aus Capri] *conservansi da Giuseppe Feola.*“

Der Wortlaut der Inschrift stimmt genau mit A überein. Den Verbleib derselben kenne ich nicht und vermag deshalb über die Buchstabenformen nichts genaueres mitzuteilen.

D. Inschrift aus Trastevere, im Besitz von Helbig [2]. Die nachstehende Zinkätzung ist nach einem Abklatsch, den ich wiederum E. Fabricius verdanke.

Die erste Bekanntmachung erfolgte durch Helbig im Bul-

1) Hirschfeld, Tituli 136.
2) Hirschfeld, Tituli 137. Bullet. dell' Inst. 1873 S. 33 f. (Kaibel und Helbig.)

lettino dell' Inst. archeol. 1867 S. 143 f., aus dessen Bericht ich die folgenden Sätze aushebe:

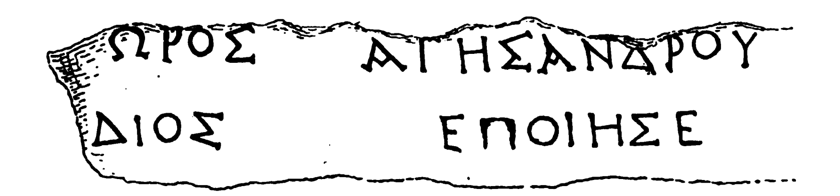
„*In Trastevere, nella via in Piscinula, in casa del sig. Natale Ricci, si trovarono grandi frammenti architettonici che attestano un edificio considerevole ivi anticamente situato . . . . . . mi contento per*



ora di notar un solo monumento trovato fra que' ruderi. È questo una base di rosso antico insigne per un' epigrafe che conteneva il nome d' uno dei figli di Agesandro, maestri ben conosciuti della scuola rodia ed insieme col padre autori del Laocoonte. Essendo la base rotta nell mezzo ora si legge soltanto [hier folgt die Angabe der vorhandenen Buchstaben]. *Chi abbia a restituirsi, sia Polydoros ossia Athanodoros, naturalmente non può con certezza stabilirsi . . . . . . La base nell' odierno stato ha una lunghezza di m. 0,14 incirca ed originariamente siccome manca soltanto il pezzo col nome dell' artista, non avrà sorpassato m. 0,30. Sulla parte inferiore di essa è praticato un buco e si osservano gli avanzi d'un perno di ferro, i quali apparecchi senza dubbio servivano per fermare la lastra di pietra che ci è conservata, sopra un' altra base probabilmente di dimensioni più grandi. Sulla parte superiore si vede un' impronta soverchiamente profonda lasciata . . . dalla statua o dal gruppo che vi era fermato. La piccolezza del monumento non lascia dubitare, che quella statua o quel gruppo fosse stato di bronzo . . . . . . Se riguardiamo . . . l'impronta sulla parte superiore della base, pare più probabile, che vi abbia esistito piuttosto un gruppo che una statua; perchè l'impronta è soverchiamente lunga e curvata particolarmente verso il lato dove si trova l'iscrizione.*"

Die Buchstaben der oberen Zeile sind etwa 0,009 m hoch, diejenigen der unteren, welche unten auf die Gränze eines mehr vorspringenden Teiles der Basis auftrifft, etwas kleiner.

E. Inschrift aus Ostia. Die nachstehende Zinkätzung beruht auf einem Abklatsch, welchen Henzen die Güte hatte von Lanciani für mich zu erbitten.



Die Inschrift ist zuerst abgedruckt von Lanciani in Fiorellis Notizie degli scavi 1880 S. 478 mit der Bemerkung: „*Basetta di statua o gruppo, di nero antico. Lettere abbastanza buone. È uno degli artefici del Laocoonte.*“

Die erhaltenen Buchstaben der oberen Zeile nehmen in der Breite einen Raum von 0,10 m ein; die Buchstaben sind klein, etwa 0,005 hoch.

F. Inschrift aus Loryma, jetzt in Wien. Abgedruckt von Benndorf Vorläufiger Bericht über zwei österreichische archäologische Expeditionen nach Kleinasien (Wien 1883) S. 6 des Sonderabdrucks aus Archäolog.-epigraph. Mitteil. VI, 2.

Die Inschrift lautet in Umschrift

Σόφων Σωτείρᾳ
'Αθανόδωρος
ἐποίησε

Die Inschrift steht nicht auf einer Basis, sondern an einem Kalksteinquader, in welchen eine tempelartige kleine Nische hineinvertieft ist, unterhalb dieser Nische, nach linkshin vom Beschauer aus. Die Kenntniss einer Skizze des Ganzen verdanke ich Benndorf, einen Abklatsch der Inschrift Ed. Loewy. Nach Benndorfs Mitteilung ist in der Aedicula, welche eine Tiefe von 0,12 m hat, unten ein Zapfenloch für den Einsatz eines Anathems. Die Buchstaben stehen nicht regelmässig, so dass der Eindruck der Inschrift ähnlich ist wie bei der Inschrift aus

Ostia, E. Auch der Schriftcharakter ist ähnlich. Die Enden der Linien sind in derselben Weise durch besondere Meiselschläge betont, das Σ ist gleichartig auch in dem leichten Schwanken zwischen der offenen und engen Form; das A hat einen rundlich gezogenen, aber nicht wirklich gebrochenen Querstrich; das Ω ist unten viel offener. Die Buchstaben sind beträchtlich grösser als bei E; die Höhe derselben beträgt etwa 0,015.

Winckelmann hat seine Ansicht über die Entstehungszeit des Laokoon vorsichtiger, als man sie anzuführen pflegt, mit den Worten ausgesprochen: „Das gütige Schicksal, welches auch über die Künste bei ihrer Vertilgung noch gewachet, hat aller Welt zum Wunder nach dem Verluste von unzähligen Werken der Kunst aus dieser Zeit der höchsten Blüte derselben das schätzbarste Denkmal zum Beweis von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke in der Statue des Laokoon erhalten, wenn die Künstler derselben zu den Zeiten Alexanders des Grossen gelebet haben, welches wir jedoch nicht beweisen können; die Vollkommenheit dieser Statue aber machet es wahrscheinlich. Denn Plinius gibt dieselbe als ein Werk an, welches allen anderen sowohl der Malerei als der Bildhauerei vorgezogen werden müsse.“ Winckelmann zweifelte nicht, dass mit dem Athanodoros, des Agesandros Sohn aus Rhodos, in der Albanischen Inschrift derselbe Athanodoros gemeint sei, welchen Plinius unter den rhodischen Künstlern des Laokoon neben Agesandros nennt. Er fand bei seiner Zeitbestimmung der Gruppe kein Arg an den Buchstabenformen der Inschrift. Seitdem man genauer auf die Verschiedenheit der Buchstabenformen geachtet hat, lag hierin eine offenkundige Schwierigkeit vor, welche die Verteidiger des Winckelmann'schen Ansatzes des Laokoon, wegzuschieben bemüht waren. Man hat ganz allgemein diese Inschriften für Copien aus der Kaiserzeit erklärt, welche für die Zeit der Künstler des Laokoon nichts beweisen könnten. Nur Stephani hat die Buchstabenformen für seine Ansicht von der Entstehung des Laokoon

unter Titus geltend gemacht und Gustav Hirschfeld[1]) hat bemerkt, dass man diese Buchstabenformen für später halte als nötig sei: er will die Albanische Inschrift in das zweite vorchristliche Jahrhundert, und zwar ziemlich weit hinauf, ansetzen.

Die Untersuchung muss ausgehen von dieser Albanischen Inschrift, A, welche sorgfältig und in einer gewissen Grösse und genau in derselben Weise angebracht ist, wie andere Künstlerinschriften — an deren Anbringung zugleich mit der Vollendung oder ersten Aufstellung des Kunstwerks Niemand zweifelt — an Postamenten von Statuen oder Gruppen stehen.

Stephani erklärt von seiner Abschrift dieser Inschrift: „Wir wollen nicht entscheiden, ob sich nicht, wenn der Marmor dem Tageslicht besser zugänglich gemacht würde, noch einige weitere Spuren der abgeriebenen Buchstaben erkennen liessen. Allein daran liegt auch nichts. Denn, welche es waren, darüber kann kein Zweifel sein, und das, worauf es uns ankommt, die Form der Buchstaben, ist auch ohne sie vollständig sicher gestellt. Diese aber gewährt uns, vorausgesetzt, dass dieser Athanodoros kein anderer ist als jener Mitarbeiter der Laokoongruppe, zum wenigsten die Gewissheit, dass diese Gruppe nicht früher als im zweiten Vierteil des ersten christlichen Jahrhunderts gearbeitet ist. Denn erst in dieser Zeit finden wir nach unserer bisherigen Erfahrung die ersten vereinzelten Spuren des in dieser Inschrift angewendeten Alphabets, d. h. desjenigen, welches nicht nur da, wo zwei Elementarlinien der Buchstaben einander kreuzen, diese in zwei einander entgegengesetzte Häkchen auslaufen lässt, sondern diese Häkchen auch an jedem Ende jeder einzelnen Elementarlinie anbringt. Seine eigentliche Blütezeit aber fällt in das letzte Vierteil des ersten und in das erste Vierteil des zweiten Jahrhunderts.“

Stephani's Schilderung gibt ebenso wie seine Wiedergabe der Inschrift selbst ein nicht richtiges Bild derselben. Die Kreuzungen

---

[1]) Zeitschrift für österreich. Gymnas. 1882 S. 172.

und Häkchen und der ganze Schriftcharakter ist eben nicht so weit fortgeschritten, als man es nach Stephani's Angaben voraussetzen muss: es sind die Anfänge des Systems, aber nicht das durchgeführte System dieser Zierschrift.

Hirschfeld beruft sich Stephani gegenüber zunächst auf Keil[1]), der, mit Stephani's Zeitbegränzung dieser Zierschrift im allgemeinen einverstanden, doch glaubte hinzufügen zu müssen, „dass die ältesten Spuren des Gebrauches bis in die Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts hinaufreichen." Hirschfeld beruft sich dann für einen weit älteren Gebrauch solcher „Apices" an den Buchstaben gerade in Rhodos auf die Inschrift bei Lebas III, 251 und auf die Bestimmung dieser Inschrift durch Waddington, welcher sie zwischen die Jahre 188 und 168 vor Christus setzt und bemerkt: *„Les décrets ne peuvent pas non plus être antérieurs de beaucoup à l'année 188, car les lettres ont à leurs extrémités les petits apices, que l'on ne rencontre ordinairement qu'au siècle suivant, et c'est l'exemple le plus ancien de cette particularité que j'ai rencontré."* Auch das A mit gebrochenem Querstrich gibt Waddington in dieser Inschrift neben dem A mit geradem Querstrich mehrmals an. Indes geht Hirschfelds Ansatz, wie ich nicht zweifle, zu hoch hinauf. Ich vermisse schmerzlich Abbildungen griechischer Inschriften der späteren Epochen, da sich aus den Drucken irgend ein sicherer Schluss nicht ziehen lässt und ich habe U. Köhlers Warnung wohl beherzigt[2]). Aber ich hoffe ausreichende Vergleichungspunkte in den genauen Abbildungen der pergamenischen Inschriften vor mir zu haben, welche Conze in den Berichten der Berliner Akademie 1881 zu S. 870 ff. mitgeteilt hat.

---

[1]) Rhein. Mus. N. F. XX (1865) S. 562.

[2]) C. I. A. II, I praef. *„Quotidie video homines qui aut nullos aut paucos lapides viderunt, ex litterarum specie aetatem titulorum confidenter definire. Nolim hoc ita fieri nec auctor esse velim ut etiam magis fiat. Aetas titulorum ex litteratura ab eis solis definiri potest, qui diuturno lapidum usu litteraturae quae aetati cuique propria fuit certam quandam imaginem animo sibi finxerunt. Neque enim tam de litterarum singularum formis quam de toto litteraturae habitu agitur, qui nec verbis describi nec typis reddi potest."*

Bereits in den Inschriften aus Attalos' I Zeit kommt das A mit rundlichem und stark gebogenem Querstrich vor. Auch die Meiselschläge an den Enden der Striche sind zum Teil schon etwas hakenähnlich. Aber im ganzen ist der Charakter, wie sich dies im einzelnen vielleicht am bestimmtesten bei N und Σ beobachten lässt, unverkennbar älter als die Athanodorosinschrift. Weitere Aehnlichkeiten bieten wieder die Inschriften aus den Zeiten Eumenes' II und Attalos' II. Man kann sich dem Eindruck nicht verschliessen, dass in diesen pergamenischen Inschriften, und auch noch in den jüngeren derselben, eine etwas ältere Stufe derselben Schriftentwicklung vorliege, welche die Athanodorosinschrift aufweist. Man wird demnach für diese auf die Zeit um das Jahr 100 vor Christus geführt. Die Inschrift aus Capri, C, muss leider für jetzt als ungenügend bekannt überhaupt ausser Spiel bleiben. Von den übrigen widerspricht, so viel ich sehe, keine einzige dem gegebenen Zeitansatz, auch nicht die Helbigsche, D. Sie weist freilich für σ unter dreien einmal die späte eckige Form auf, welche Franz[1]), wenn ich ihn recht verstehe, als im letzten vorchristlichen Jahrhundert aufkommend, bezeichnet, von welcher ich jedoch das früheste Beispiel nicht anzugeben vermag. Im übrigen sieht die Inschrift keineswegs spät aus.

Es ist auffällig, dass in allen diesen Inschriften, wenn der Künstlername genügend erhalten ist, es der des Athanodoros ist, so dass überall diese Ergänzung für die wahrscheinlichste gelten muss. Bei F fehlt der Vatername, bei B dieser und der Künstlername selbst ist nicht mit Bestimmtheit zu ergänzen. Indes sehe ich keinen Grund, bei F die Identität mit dem Sohn des Agesandros in Abrede zu stellen, und ich halte sie auch bei B für wahrscheinlich. Aus der Kleinheit der Basis D hat Helbig auf eine kleine Copie eines grösseren Kunstwerks und auf Uebertragung der Inschrift schliessen wollen. Da auch E

[1]) Elementa S. 231.

und F nur kleine Statuetten oder Gruppen voraussetzen lassen, scheint mir der Schluss näher zu liegen, dass Athanodoros als Verfertiger solcher kleinerer Werke beliebt war, und ich möchte nach Caylus Worten auch für möglich halten, dass B nicht sowohl von einem Gefäss als von einer kleinen runden Basis herrührt. Da ferner drei sichere Athanodorosinschriften, A, C, E, in Italien gefunden sind, D ebenso und diesen mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit sogar auch B zugezählt werden kann, so drängt sich die Vermutung auf, dass Athanodoros, der, nach der Reihenfolge bei Plinius für den jüngsten Sohn zu halten ist, nach Rom übergesiedelt sei, während sein Vater und Bruder in der Heimat zurückblieben. Aber ich will das, wie mir scheint, feste Ergebniss für die allgemeine Zeitbestimmung der Epoche der Künstler des Laokoon nicht durch Ausmalen von Möglichkeiten im einzelnen stören und trüben.

3. Das pompejanische Bild.

Man muss staunen, dass überhaupt ein Zweifel darüber möglich war, ob das pompejanische Bild, welches den Untergang des Laokoon und seiner Söhne darstellt [1]), eine Reminiscenz an die Gruppe enthalte oder nicht. Freilich geht das Bild, oder vielmehr sein Muster, unmittelbar oder mittelbar auf Vergil oder eine mit Vergil genau übereinstimmende Tradition zurück.

Man sieht die Mauern von Troja, einen grossen Altar mit Feuer und Opfergerät rechts zur Seite; hinter dem Altar steht

---

[1]) Sogliano, Le pitture murali 581. Die Abbildung in den Annali 1875 tav. d'agg. O, nach welcher die Vorlage der umstehenden verkleinerten Skizze gemacht ist, stimmt mit den Angaben Mau's und Sogliano's wie mit Niccolini, Descrizione generale Taf. 66 überein, während der Stich in der Gazette archéologique 1878 Taf. 2 in wesentlichen Zügen abweicht. Es sieht fast so aus als ob der Stecher als Vorlage eine Photographie des Bildes gehabt habe, in der er nicht alles deutlich erkennen konnte, und dadurch auf Missverständnisse geraten sei. — Das angeführte Niccolinische Blatt hat den Vorzug, das Bild im Zusammenhang der Wanddecoration zu geben.

eine Gruppe von Nebenfiguren — entsetzte Troer; vor dem Altar stürmt der befreite Opferstier vorwärts — auch dabei



klingt jedem der Vergilische Vergleich in den Ohren vom Geschrei des Laokoon

qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertum excussit cervice securim.

Der jüngste Sohn liegt tot am Boden, der ältere Sohn ist, von vorn gesehen, halbkniend, am Boden im Kampf mit der Schlange, die ihn umwunden hat: mit der erhobenen rechten Hand sucht er sie zu entfernen und blickt wehklagend gen Himmel. Laokoon selbst ist auf den Stufen eines zweiten Altars oder Gebäudes zusammenbrechend dargestellt, in der Vorderansicht, im Kampf mit der zweiten Schlange. Wie soll der Erfinder des Bildes darauf gekommen sein, Laokoon so an den Stufen zusammenbrechen zu lassen, ohne irgendwelche Erinnerung an die Gruppe? Von einer wirklichen, treuen, klarbewussten Copie spricht niemand; aber eine verdunkelte ferne Erinnerung an die Gruppe liegt auf der Hand: die Gruppe muss bekannt gewesen sein, als das Bild oder seine Vorlage gezeichnet wurde [1]).

Nach den von Mau aufgestellten Merkmalen gehört die Wanddecoration, von welcher das Laokoonbild einen Teil bildet, der ersten Kaiserzeit an: die ersten Beispiele des Geschmacks, in dem jene Wanddecoration ausgeführt ist, kommen etwa um den Beginn unserer Zeitrechnung vor, sie verschwinden völlig etwa seit dem Jahr 50 n. Chr. [2]).

4. Die Deutung der Gruppe und ihr Verhältniss zu Vergil.

Es ist selbstverständlich, dass die ersten Bewunderer und Erklärer der Gruppe ihre Deutung ausschliesslich im Vergil suchten. So glücklich traf es sich, dass der geliebteste Dichter gewaltig und ausdrucksvoll dieselbe entsetzliche Fabel schilderte, welche, wie im Wettstreit der Kunst erschaffen, sinnlich, greif-

[1]) So fassten den Sachverhalt auf Mau, Annali 1875 S. 280 ff., Brunn, Deutsche Rundschau 1882 S. 210, Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik II³ S. 270. Vergl. auch Hübner, Nord und Süd 1879 S. 360. Für unabhängig hat das Bild erklärt Blümner in seiner zweiten Ausgabe von Lessings Laokoon S. 708 ff.

[2]) Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji S. 289 ff., 425 ff., 440 ff. Annali a. a. O. S. 275.

bar vor Augen stand! Es ist ebenso selbstverständlich, dass, wenn man etwa die Frage aufwarf, welche der beiden Schilderungen, die plastische oder die dichterische, die frühere sei, dem Dichter der Preis der Erfindung zufiel. Aber Bewunderung und Enthusiasmus beherrschten Aller Gedanken. Beide Schilderungen waren unantastbare Vermächtnisse des Altertums, an deren ebenbürtiger Vollkommenheit so wenig als an ihrer Uebereinstimmung ein Zweifel aufkommen konnte. Diese Vorstellung hat lange nachgewirkt. Noch für Lessing ist die Classicität der Gruppe wie der vergilischen Episode ausser Frage. Er erörtert die Möglichkeit der gegenseitigen Abhängigkeit; aber das wesentliche, worauf es ihm ankommt, ist, an dem Beispiel der Gruppe und der Episode die notwendige Verschiedenheit der bildenden Kunst und der Dichtung und ihrer Anforderungen zu erweisen, um jene berühmten Lehrsätze aufzustellen, die seitdem noch weit öfter missbraucht als benutzt worden sind. Auch für Goethe steht die absolute Vollkommenheit der Gruppe fest. Aber jede Vergleichung mit Vergil lehnt er scharf und hart ab mit den Worten: „Man ist höchst ungerecht gegen Virgil und die Dichtkunst, wenn man das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit mit der episodischen Behandlung in der Aeneis auch nur einen Augenblick vergleicht. Da einmal der unglückliche vertriebene Aeneas selbst erzählen soll, dass er und seine Landsleute die unverzeihliche Thorheit begangen haben, das bekannte Pferd in ihre Stadt zu führen, so muss der Dichter nur darauf denken, wie die Handlung zu entschuldigen sei. Alles ist auch darauf angelegt, und die Geschichte des Laokoon steht hier als ein rhetorisches Argument, bei dem eine Uebertreibung, wenn sie nur zweckmässig ist, gar wohl gebilligt werden kann. So kommen ungeheure Schlangen aus dem Meere, mit Kämmen auf dem Haupte, eilen auf die Kinder des Priesters, der das Pferd verletzt hatte, umwickeln sie, beissen sie, begeifern sie, umwinden und umschlingen darauf Brust und Hals des zu Hülfe eilenden Vaters und ragen mit ihren Köpfen triumphirend hoch empor,

indem der Unglückliche unter ihren Wendungen vergebens um Hülfe schreit. Das Volk entsetzt sich und flieht beim Anblick; niemand wagt es mehr ein Patriot zu sein; und der Zuhörer, durch die abenteuerliche und ekelhafte Geschichte erschreckt, gibt denn auch gern zu, dass das Pferd in die Stadt gebracht werde. So steht also die Geschichte Laokoons im Vergil bloss als ein Mittel zu einem höheren Zwecke, und es ist noch eine grosse Frage, ob die Begebenheit an sich ein poetischer Gegenstand sei."

Goethe möchte die Gruppe nicht nur von Vergil, sondern überhaupt von der mythologischen Anschauung möglichst loslösen.

„Die Bildhauerkunst — so lehrt Goethe — wird mit Recht so hoch gehalten, weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muss, weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblösst. So ist auch bei dieser Gruppe Laokoon ein blosser Name; von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch-nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beiwerk haben ihn die Künstler entkleidet, er ist nichts von allem wozu ihn die Fabel macht: es ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr zwei gefährlichen Thieren unterzuliegen. So sind auch hier keine göttergesandten, sondern bloss natürliche Schlangen, mächtig genug einige Menschen zu überwältigen, aber keineswegs, weder in ihrer Gestalt noch Handlung, ausserordentliche, rächende, strafende Wesen. Ihrer Natur gemäss schleichen sie heran, umschlingen, schnüren zusammen, und die eine beisst erst gereizt. Sollte ich diese Gruppe, wenn mir keine weitere Deutung derselben bekannt wäre, erklären, so würde ich sie eine tragische Idylle nennen. Ein Vater schlief neben seinen beiden Söhnen; sie wurden von Schlangen umwunden und streben nun, erwachend, sich aus dem lebendigen Netze loszureissen." Goethes Betrachtungsweise führt ihn schon an und für sich dazu, die Gruppe aus dem Mythos herauszuheben; seine Ausdeutung des in ihr gegebenen drängt

ihn weg von Vergil, aus dem er allein die poetische Ueberlieferung kennt. Goethe geht, hauptsächlich durch die falsche Ergänzung verleitet, von einigem aus, das thatsächlich nicht ganz richtig ist. Aber alles wesentliche seiner Auslegung ist von einer Klarheit des Verstandes, einer Frische und Selbständigkeit der Empfindung, dass man immer nur von neuem bewundern kann.

„Der Zustand der drei Figuren ist mit der höchsten Weisheit stufenweise dargestellt: der älteste Sohn ist nur an den Extremitäten verstrickt, der zweite öfters umwunden, besonders ist ihm die Brust zusammengeschnürt; durch die Bewegung des rechten Arms sucht er sich Luft zu machen, mit der Linken drängt er sanft den Kopf der Schlange zurück, um sie abzuhalten, dass sie nicht noch einen Ring um die Brust ziehe . . . .“

„Ein wohlgebauter Mann, aber schon über die Jahre der grössten Energie hinaus, weniger fähig Schmerz und Leiden zu widerstehen. Man denke sich an seiner Statt einen rüstigen Jüngling, und die Gruppe wird ihren ganzen Wert verlieren. Mit ihm leiden zwei Knaben, die, selbst dem Masse nach, gegen ihn klein gehalten sind; abermals zwei Naturen empfänglich für Schmerz. Der jüngere strebt ohnmächtig; er ist geängstigt aber nicht verletzt. Der Vater strebt mächtig aber unwirksam, vielmehr bringt sein Streben die entgegengesetzte Wirkung hervor; er reizt seinen Gegner und wird verwundet. Der älteste Sohn ist am leichtesten verstrickt; er fühlt weder Beklemmung noch Schmerz; er erschrickt über die augenblickliche Verwundung und Bewegung seines Vaters, er schreit auf, indem er das Schlangenende von dem einen Fusse abzustreifen sucht; hier ist also noch ein Beobachter, Zeuge und Teilnehmer bei der That, und das Werk ist abgeschlossen.“

„Der Mensch hat bei eigenen und fremden Leiden nur drei Empfindungen, Furcht, Schrecken und Mitleiden, das bange Voraussehen eines sich annähernden Uebels, das unerwartete Gewahrwerden gegenwärtigen Leidens und die Teilnahme am

dauernden oder vergangenen; alle drei werden durch dieses Kunstwerk dargestellt und erregt, und zwar in den gehörigsten Abstufungen. Die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen, der Schrecken erweckt, dahingegen Poesie sich an solche hält, die Furcht und Mitleiden erregen. Bei der Gruppe des Laokoon erregt das Leiden des Vaters Schrecken und zwar im höchsten Grad; an ihm hat die Bildhauerkunst ihr höchstes gethan; allein teils um den Cirkel aller menschlichen Empfindungen zu durchlaufen, teils um den heftigen Eindruck des Schreckens zu mildern, erregt sie Mitleiden für den Zustand des jüngeren Sohns und Furcht für den älteren, indem sie für diesen auch noch Hoffnung übrig lässt."

Schon Lessing hat angemerkt: „Virgil ist der erste und einzige, welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen lässt; die Bildhauer thun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun sollen: also ist es wahrscheinlich, dass sie es auf Veranlassung des Virgils gethan haben." Aber haben sie es wirklich gethan? Zuerst Stark hat diese Frage aufgeworfen und verneint [1]). Goethe stellt es als eine für den Beschauer der Gruppe denkbare Möglichkeit hin, dass der eine Sohn sich rette. Eine antike Ueberlieferung, die älteste von der wir Nachricht haben, lässt nur den einen Sohn mit dem Vater dem Verderben geweiht sein.

Die vereinzelten und zufälligen Nachrichten, welche uns erhalten sind, gestatten leider keinen vollständigen und überall sicheren Einblick in die Geschichte der poetischen Behandlung der Sage. Aber eine Reihe von Punkten haben sich klar stellen lassen [2]).

---

[1]) Brunn hat nach Starks mündlichen Andeutungen dessen Ansicht ausgeführt in der Archäol. Zeitung 1879 S. 167 ff. und gegen Blümners Einwendungen (in Fleckeisens Jahrb. 1881 S. 17 ff.) verteidigt in der Deutschen Rundschau a. a. O. S. 204 ff. Widerspruch haben auch Robert, Bild und Lied S. 209 und Overbeck, Geschichte der griech. Plastik II [3] S. 278 erhoben.

[2]) Robert, Bild und Lied S. 192 ff.

[illegible] erschienen die beiden Schlangen und töteten [illegible] und den einen der Söhne. Eine uns erhaltene [illegible] Bakchylides lautet: *Sane Bacchylides de Laocoonte et* [illegible] *de serpentibus a Calydnis insulis venientibus atque* [illegible] *conversis dicit*[1]). Von Sophokles gab es eine Tragödie Laokoon, in welcher die beiden Schlangen Namen hatten, Porkes und Chariboia; aus der Art, wie Dionys sich ausdrückt, muss man schliessen, dass bei Sophokles entweder überhaupt oder wenigstens zunächst, zu gleicher Zeit und durch das Schlangenpaar nur die beiden Söhne dem Untergang verfielen. Vergil lässt durch die zwei Schlangen Laokoon samt den Söhnen umkommen und ebenso ist der Hergang bei Petron. Bei Quintus Smyrnaeus wird Laokoon selbst, noch während der Beratung über das hölzerne Pferd, geblendet; nachher muss er den Untergang der beiden Söhne durch die Schlangen, seine Gattin diesen und die Blindheit des Gatten erleben. Nach Ausscheidung der mit Vergil übereinstimmenden Sätze bleibt bei Hygin als Erzählung übrig, dass Laokoon als Priester des Apoll gegen den Willen des Gottes sich vermählt und Kinder erzeugt hat. Deshalb sendet Apoll zwei Schlangen, welche die Söhne des Laokoon, Antiphates und Thymbräos, töten. Etwas anders gewendet und wie gesteigert ist die Verschuldung Laokoons in den Scholien zu Vergil an-

---

[1]) Robert versteht diese Worte so wie man sie gewiss verstehen kann, von einer Verwandlung der Schlangen in Menschen. Aber könnte man dann nicht auch aus dem *vel* schliessen wollen, dass Laokoon und seine Frau selbst in Schlangen verwandelt worden seien? Ich glaube nicht, dass man aus dem ungelenken Latein des Commentators den Schluss ziehen darf, den Robert ziehen will; ich muss ihn mindestens für ganz unsicher halten und halte es für weit wahrscheinlicher, dass mit den betreffenden Worten die Richtung der Schlangen, welche sich, vom Meere kommend, erst gegen die Troer im allgemeinen, dann gegen den Laokoon und seine Söhne wenden, ausgedrückt werden soll. Jedesfalls aber möchte ich von der sophokleischen Tragödie die Vorstellung fern halten, dass ein Mann und eine Frau über das Meer schwimmen und sich dann in Schlangen verwandeln, um ihre Opfer zu umschlingen und aufzufressen. Dazu ist weder die umgekehrte Verwandlung in der eben besprochenen Notiz über Bakchylides genügend gesichert, noch geben dazu die Schlangennamen und das πλεύσαντες in dem Scholion zu Lykophron irgend ausreichenden Anlass. Die Schlangen, um die es sich hier handelt, sind doch dämonische Wesen, die sowohl ihre Namen haben können als durchs Meer schwimmen.

gegeben *piaculum commiserat ante simulacrum numinis cum Antiopa sua uxore coeundo.* Für diese Verschuldung des Laokoon wird kein Gewährsmann namhaft gemacht. Aber es ist ein unverkennbares Tragödienmotiv, welches in dem übertretenen Eheverbot vorliegt und, mittelbar, auf Sophokles deutet durch die Angabe der Schlangennamen das Scholion zu Lykophron, welches die Tötung der Laokoonsöhne im Tempel des thymbräischen Apoll geschehen lässt. Für die Namen der Schlangen wird ausser auf Sophokles selbst auch auf Lysimachos Bezug genommen, für die Namen der Söhne des Laokoon Ethron [Eethion?] und Melanthos auf einen Thessandros, der gewiss mit dem sogenannten falschen Pisandros bei Macrobius identisch ist.

Es war offenbar ein gewaltiges und phantastisches Bruchstück des Mythos, welches Arktinos, nach der Weise des Epos mildernd und beschönigend, für sein Gedicht verwendet hat. Ob Sophokles ausser Arktinos noch eine andere epische Behandlung der Sage vorlag, lässt sich bei dem Charakter des Auszügs des Proklos nicht sicher feststellen; aber es ist keine Nachricht erhalten, welche darauf hinführte. Auf mannigfache Ausformung lassen die angegebenen Thatsachen schliessen und es ist klar, dass die mythographische Vulgata mit Vergil nicht übereinstimmt.

Im Gegensatz gegen das freilich nur bedingungsweise vorausgesetzte tragische Idyll Goethes hat Welcker den mythischen Gehalt der Gruppe hervorgekehrt. Gewiss mit Recht erklärt er: „Ohne Zweifel hat der Künstler die mythische oder poetische Tradition vor Augen gehabt; als Behandlung einer willkürlich, bloss künstlerisch gestellten Aufgabe oder eines bloss denkbaren Falles lässt sich das Werk schon darum nicht betrachten, weil es in allen wesentlichen Umständen mit der Fabel übereinstimmt und diese daher dem Zuschauer auch wider den Willen des Künstlers einfallen würde, wenn er etwa selbst gewünscht haben könnte, sie im stillen als Anlass zu sogenannten Akademiefiguren zu benutzen.“ Indes wird sich schwerlich behaupten lassen,

dass die Gruppe so recht aus dem vollen und lebendigen Gehalt des Mythos herausgeboren sei. Welcker denkt sich das Kunstwerk entstanden in einem Zeitalter, wo die Tragödie, als die jüngste Auslegerin der Sage des Altertums, noch den grössten Einfluss ausübte und mit ihren Bildern das Gedächtnis und die Vorstellungen aller Menschen erfüllte." Aber der Zusammenhang mit Sophokles, an welchen Welcker hauptsächlich dachte, wird dadurch ausgeschlossen, dass bei Sophokles Laokoon nicht zugleich mit den Söhnen untergeht und Welckers eigene Worte: „es wird Laokoon bedeutsam, so wie Laios, an seinen unschuldigen Kindern, wenigstens mit an ihnen, gestraft" lehren, dass ihm der Tod allein der Kinder für die Tragödie eigentlich genügt haben würde.

Von den uns erhaltenen Ueberlieferungen können für die Deutung der Gruppe unmittelbar in Betracht kommen überhaupt nur diejenigen des Arktinos und des Vergil. Aber weder die eine noch die andere ist mit völliger und zweifelloser Klarheit und Bestimmtheit vor Augen gestellt. Freilich muss ein unbefangener Beschauer auf den Gedanken kommen, dass der ältere Sohn nur um ein kleines die Bewegung des linken Arms und des linken Beines fortzusetzen brauche, um völlig frei zu sein. Während sein Vater und Bruder als gemeinsame Opfer fest zusammengeschnürt, durch die Bisse verwundet, auf dem Altar zusammenbrechen, steht er, abgesondert, sich frei bewegend, unverwundet von der Schlange, die an ihm vorbeigeschossen sein muss, wie nur zufällig in ihre Windungen leicht verstrickt. Und warum sollen wir uns die rechte Hand in dem ursprünglichen Zustand des Marmors gespreizt denken, wie sie die Ergänzung zeigt? warum nicht geschlossener, die Finger einander genähert? Dann ist die Rettung sofort bestimmter ausgesprochen. Für diesen Sohn wenigstens ist der Kampf noch nicht endgültig entschieden. Man mag zweifeln, ob die Gruppe grausamer oder milder zu verstehen sei. Aber wer auch nur die bange Frage zugibt „wird denn nicht wenigstens dieser eine

sich retten können?“ wird niemals glauben, dass die Gruppe von Vergil abhängig sei. Also Arktinos. Aber hatte bei Arktinos der eine Sohn nötig sich zu retten? Sollen die beiden gottgesandten Schlangen, die, wohl wissend was sie thun, ihre beiden Opfer heischen, wie im Spiel einen dritten umschlingen, der ihrer Strafe nicht geweiht ist? Weder Vergil noch Arktinos hatte der Künstler vor Augen, sondern er hatte sich nur eine äusserlichere Kenntniss der Sage verschafft. Er wusste von zwei Söhnen des Laokoon, er kannte, mittelbar, durch eine ihm zugängliche mythographische Notiz, den Tod des Laokoon und des einen Sohnes, oder er wählte aus den verschiedenen ihm bekannten Sagenformen diese eine aus. Er stellte das in ihr ausgesprochene Ereigniss dar in einer Gruppe, welche die ihm bekannten Personen, Laokoon mit seinen beiden Söhnen umfasste, den Vater mit einem Sohne unter den Schlangenbissen und Schlangenwindungen zu Grunde gehend, den andern Sohn sich rettend.

Woher hat Vergil seine von allem früheren abweichende Erzählung? Es ist nicht wahrscheinlich, dass er völlig frei und ohne jeden Anlass geneuert habe und man hat meist den Vorgang des Euphorion vorausgesetzt, auf welchen sich der Commentator zum zweiten Buch der Aeneis mehrfach bezieht. Man muss annehmen, dass Euphorion, bei dem nicht nur zu lesen war, der Priester des Poseidon sei von den Troern gesteinigt worden, sondern der auch dem Odysseus eine ähnliche Rolle zuwies, wie Vergil dem Sinon und der dann wieder als Vergils Vorgänger in der Einführung des Coroebus genannt wird, das hölzerne Pferd vorgebracht hat. Die Vermutung drängt sich auf, dass er auch von Laokoon erzählt habe. Aber selbst dann ist eine völlige Uebereinstimmung nicht notwendig und nicht einmal wahrscheinlich. Denn eine polemische Benutzung des Vorgängers ist in aller Kunstpoesie etwas gewöhnliches und dass Vergil von Euphorion abwich, lehren die Angaben bei Servius noch ausdrücklich. Es ist schwer festzustellen, wie viel

in den Angaben bei Gelegenheit des Laokoon da wo Euphorion genannt wird, diesem selbst zugeschrieben werden könne. Aber es ist richtig, dass für Vergils Erzählung von Laokoon Euphorions Vorbild nicht nachgewiesen werden kann. Bei dem pompejanischen Bilde muss die Möglichkeit der Abhängigkeit von Vergil zugelassen werden und die Thatsache bleibt bestehen, dass keine mit Vergils Erzählung vom Laokoon übereinkommende Stelle vorhanden ist, welche älter wäre als Vergil und welche nicht entweder unverkennbar von ihm abhängig ist oder von ihm abhängig sein kann.

Die Möglichkeit, dass die Gruppe von Vergil abhängig sei, ist ausgeschlossen. Kann nicht umgekehrt die Gruppe den Anlass für Vergils Neuerung gegeben haben? Er kannte die Ueberlieferung vom Tode beider Söhne, er sah in der Gruppe den Vater in die Schlangenwindungen zugleich mit den Söhnen verstrickt. Man kann nicht Vergil missverstehen, aber es ist dies denkbar bei der Gruppe; und auch wenn Vergil in ihr den einen Sohn gerettet sah, konnte er, in zugleich ehrender und polemischer Rücksichtsnahme, seine glänzende Schilderung des Untergangs Aller entwerfen. Während es unerhört wäre, dass griechische Künstler für ein Werk von dem Range und der Art des Laokoon aus einem römischen Dichter geschöpft haben sollten, ist es etwas alltägliches, dass römische Dichter versteckt oder offen auf griechische Kunstwerke Bezug nehmen. Soll es der Zufall fügen, dass im augusteischen Rom das plastische Kunstwerk vorhanden war und die Vergilische Schilderung entstand, ohne dass zwischen diesen beiden Leistungen, die sich beide so lebhaft einprägen mussten, ein Zusammenhang wäre?

Petronius lässt den Eumolpus auch darin als Nachahmer des Vergil auftreten, dass er ihn seine Poesie an ein Kunstwerk, das im Roman vorhandene Gemälde, anknüpfen lässt. So weit sich die dichterische Schilderung von dem Kunstwerk entfernen mochte, einfach das Vorhandensein eines bewunderten Meisterwerks der griechischen Sculptur, die stillschweigende Bezugnahme

auf dieses Meisterwerk musste das Interesse und die Empfänglichkeit für die dichterische Schilderung ausserordentlich erhöhen und um so mehr, wenn das Kunstwerk für den Kreis, auf den Vergil rechnet, eine Neuigkeit war. Man wird zu dem Schlusse gedrängt, dass gerade damals, als Vergil dichtete, die Gruppe seit kurzem von Rhodos nach Rom übergeführt worden war, gerade wie Polio Asinius die Gruppe der Dirke von Rhodos nach Rom gebracht hatte.

5. Das Verhältniss zum Gigantenfries von Pergamon.

Die volle kunstgeschichtliche Ernte aus der neuen Thatsache der pergamenischen Friessculpturen zu gewinnen, wird noch lange Jahre erfordern. Sofort nach der Entdeckung sprang ihre Bedeutung für die Beurteilung des Laokoon in die Augen. Er gehörte zu den altbekannten Werken, an welche man das unerwartete neue fürs erste am leichtesten anknüpfen konnte. Es war eine ähnliche Art der Kunst und des pathetischen Vortrags, die man vor sich sah; bei jeder neuen Vervollständigung des Frieses und jeder neuen Betrachtung ergaben sich neue Vergleichungspunkte und die Vergleichung spitzte sich schliesslich zu in eine Nebeneinanderstellung der Laokoongruppe und der Athenagruppe des Frieses, deren nahe Verwantschaft ohne weiteres einleuchtend ist.

Ist diese nahe Verwantschaft nur zufällig? nur entstanden aus einer gleichen Geistesströmung und Geschmacksrichtung der ausführenden Künstler, die nichts von einander wussten?

Oder ist es ein bestimmter Zusammenhang, der vorliegt? war das eine Kunstwerk dem Künstler des andern bekannt? und welches ist es alsdann, das die Anregung für das andere gab?

Dies sind die Fragen, welche sich aufdrängen und welche man bereits in verschiedenem Sinne zu entscheiden versucht hat.

Overbeck [1]) entscheidet sich dafür, dass man weder nötig habe anzunehmen, der pergamenische Künstler müsse den Laokoon gekannt haben, noch behaupten dürfe, der Laokoon könne nicht ohne die Kenntnis des pergamener Giganten componirt sein.

Wagnon [2]) ist auf die Vermutung gekommen, dass die Künstler des Laokoon selbst am Gigantenfries mitgearbeitet haben könnten.

Conze [3]) hat seine Ansicht dahin ausgesprochen, dass, wenn die Uebereinstimmung nicht eine rein gegenständlich gegebene sei, eine Abhängigkeit nur auf Seiten der Laokoongruppe liegen könne.

Ich möchte noch weiter gehen als Conze und glaube, dass

---

[1]) Geschichte der griech. Plastik II [3] S. 301. Wenn ich Overbecks Aeusserungen richtig auffasse, so hält er den Gigantenfries und den Laokoon für von einander gänzlich unabhängig, aber ungefähr gleichzeitig. Vgl. besonders S. 299. — Brunn, Deutsche Rundschau a. a. O. S. 204 nennt „die Zeit der Diadochen" als Entstehungszeit des Laokoon, ohne dass er seine Ansicht über die Zeit in jenem der Deutung gewidmeten Aufsatz genauer bestimmt ausspricht.

[2]) La frise de Pergame et le groupe du Laocoon. Genf 1881. S. 18: *„L'analogie entre le groupe de Laocoon et divers sujets de la frise de Pergame est telle, qu'on peut admettre sans trop s'aventurer, que ces monuments appartiennent à la même époque et très probablement à la même école."* S. 19: *„Dans le Laocoon, comme dans la frise, il semble que les artistes aient voulu faire étalage de leur profonde science du nu." „Dans le groupe de la frise nous avons vu que la puissance miraculeuse d'Athênâ a été exprimée par l'action foudroyante, instantanée du serpent divin. Il en est de même dans le groupe du Laocoon. C'est avec la rapidité de l'éclair que les deux serpents ont envahi à la fois les deux fils et le père .... Ainsi donc dans l'un et dans l'autre groupe, c'est le même moment qui a été choisi .... la manière est la même, il y a dans l'un et dans l'autre la recherche du même effet."* S. 29: *„On peut dire maintenant que la frise de Pergame contenait tous les modèles nécessaires à la combinaison du groupe du Laocoon, tous les sujets d'inspiration et en général tout ce qui pouvait diriger la pensée humaine vers un sujet pareil." „Peut-être si nous pouvions rétablir sur la frise de Pergame l'inscription que le temps a effacée et dont il ne reste que quelques lettres, y verrions-nous briller au premier rang les noms d'Athénodore, de Polydore et d'Agésandre de Rhodes, les auteurs du Laocoon."* Von einer neuen Behandlung desselben Themas durch Wagnon in der Revue archéologique 1882 kenne ich bisher nur den Juli bis September erschienenen Anfang. Uebrigens ist Wagnons Besprechung der Albanischen Inschrift, ebd. S. 41, voll von Irrtümern. Er spricht u. a. nicht nur von *un vase* statt *une base*, in Folge des bekannten Druckfehlers (Blümner zu Lessings Laokoon S. 675 der zweiten Ausgabe), sondern er beruft sich auch, um eine Zeitbestimmung zu finden, auf den Irrtum Lessings in Betreff des Gebrauchs von ἐποίει und ἐποίησε. Ueberhaupt kann ich Wagnons Durchführung des Gegenstandes trotz aller Anerkennug seiner Empfindung und einzelner Beobachtungen im ganzen nicht für glücklich halten.

[3]) Archäol. Zeitung 1881 S. 69 f. Gött. gel. Anz. 1882 S. 901 ff.

sich die Abhängigkeit des Laokoon aus dem künstlerischen Motiv selbst erweisen lässt.

Die Aehnlichkeit des Laokoon und des Giganten kann nicht wohl zufällig sein: dafür trifft zu viel zusammen, nicht nur die Haltung und nicht nur die Schlangenumwindung, sondern eben beides. Aber die Entscheidung liegt darin, dass das Motiv zwar bei dem Giganten der Athenagruppe, nicht aber für den Laokoon ein rein gegenständlich gegebenes ist.

In den Bemerkungen über die Schlange als Reizmittel in der bildenden Kunst stellt Goethe mit zumeist spielerischen Motiven geschnittener Steine — Adler, Hahn, Storch als Gegner von Schlangen, ein Stier im Lauf, dabei eine Schlange, ein Held, der sich beugt, um den rechten Fuss von der Schlange zu befreien — als das höchste dieser Art den Laokoon zusammen, „wo zwei Schlangen sich mit drei Menschengestalten herumkämpfen". Als Inhalt seines tragischen Idylls, welches er bedingungsweise als Hülfsmittel der Erklärung einen Augenblick voraussetzt, gibt er an: „Ein Vater schlief neben seinen beiden Söhnen; sie wurden von Schlangen umwunden und streben, nun erwachend, sich aus dem lebendigen Netze loszureissen." Aber wie sollen im Schlafe umstrickte Menschen in solche Stellungen und Haltungen geraten? Nur unter der Voraussetzung des mythischen Inhalts ist die Gruppe überhaupt erträglich und die Situation verständlich. Aber wie viele Stellungen und Wendungen sind für einen Laokoon denkbar, der, vergeblich ankämpfend, den Umschlingungen und dem Biss der Schlange erliegt? Warum muss es gerade diese langgestreckte Bewegung des Körpers sein, in welcher er vor dem dem Beschauer allein sichtbaren Schlangenbiss weichend, sich auf die Seite drängt? warum muss er gerade so den schmerzdurchwühlten Kopf zurückwerfen und auf die Seite beugen? und gerade im Nacken eine Wunde spüren, die nur aus der Haltung des rechten Armes und des Kopfes erraten werden kann, wenn er überhaupt diese Wunde spürt [1])?

[1]) Ich kann die Haltung des rechten Arms des Laokoon, so wie man sie sich

Bei dem Giganten, welcher der Athena und ihrer heiligen Schlange erliegt, ist keine dieser Fragen möglich. Er kniet mit dem rechten Knie auf dem Boden auf, das linke Bein ist gewaltsam ausgestreckt. Die Schlange hat Bein und Arm des Göttergegners umschnürt und beisst ihn in die Brust. Der Gigant hebt den Blick verzweiflungsvoll und schmerzlich nach oben; er wirft den Kopf zurück; er greift mit der rechten Hand rückwärts über den Kopf, um sich zu befreien. Aber nicht ein Schlangenbiss hat ihn da gefasst, sondern die starke Hand der Göttin. Das ist der ursprüngliche Sinn des Motivs. Im Laokoon ist es so wenig verändert, als dies der veränderte Zweck gestattet. Der Hauptzug der Bewegung und des Ausdrucks ist der gleiche. Aber die Haltung ist steiler und büsst dadurch einen Teil der Energie ein. Bei dem Laokoon versteht man

als ursprünglich meist zu denken scheint und wie sie die Skizze bei Overbeck a. a. O. S. 280 zeigt, noch nicht für gesichert halten. Bei dem jüngsten Sohn ist die Haltung des rechten Arms so wie sie Overbecks Skizze gibt, nach Visconti's Zeugniss, durch den Zustand des Originals angezeigt: *da una mancanza ch'è presso l'occipite . . . si può sospettare che la destra mano toccasse il capo.* Soll die Haltung des rechten Arms des Laokoon selbst so überaus ähnlich, eine Wiederholung gewesen sein? Die modernen Bildhauer haben nicht ohne Grund geschwankt, wie dieser Arm zu ergänzen sei. Eine Wunde setzt der Beschauer eigentlich doch nur da voraus, wo er einen Schlangenkopf sieht. Gewiss ist die gestreckte Bewegung des Armes, wie sie die Ergänzung zeigt, verfehlt und unschön. Aber kann man sich die Hand mit derselben Absicht die Schlange wegzudrücken nicht näher am Kopf, aber noch frei in der Luft denken? Das war die Meinung Visconti's: *sembra soltanto che [il braccio destro] in antico andasse più indietro nella superiore articolazione, lo che avrebbe accresciuta l'espressione e il contrapposto della figura.* So würde das Motiv demjenigen des älteren Sohnes auf dem pompejanischen Bild ähnlicher sein und auch dem Vorbild des Giganten etwas näher rücken. Overbeck sagt, dass an dem Haupt „eine durch moderne Abglättung in eine Fläche verwandelte Stelle im Haar“ die ursprüngliche Berührung durch die Hand aufs unzweifelhafteste verbürge. Ich kann über dieses Sachverhältniss nicht absprechen, indess finde ich in dem mir vorliegenden Abguss des Kopfes nichts dergleichen. Uebrigens entsteht nunmehr für das pompejanische Bild selbst noch eine Nebenfrage eben in Betreff des Motivs dieses älteren Sohnes. Zunächst wird man darauf kommen, auch darin nur eine ungefähre Erinnerung der Gruppe und zwar auch hier hauptsächlich des Laokoon selbst zu suchen. Indes ist die Aehnlichkeit mit dem Giganten des Frieses noch auffälliger. Es hat demnach den Anschein, als ob zu den Reminiscenzen, aus denen die auseinanderfallende schlechte Composition des Bildes ihre Elemente zusammengestohlen hat, ausser der statuarischen Gruppe auch irgendwie das Vorbild, welches die Anregung zur Gruppe gab, gehört habe. Aber es ist vielleicht statt des eine Erinnerung an den schlangenzerdrückenden Herakleskanben, die mit hineingespielt hat und welche zur Erklärung ausreichen würde.

nicht, warum Biss und Umschnürung gerade diese und nicht eine andere Gesamtbewegung des Körpers hervorrufen; bei dem Giganten ist sie begreiflich und notwendig: Athena reisst ihn an den Haaren rückwärts nieder.

Das Verhältniss der Laokoongruppe zum Fries von Pergamon wird noch weiter verdeutlicht durch die Vergleichung, welche zwischen dem Kopfe des Laokoon mit einem besonders gut erhaltenen bärtigen Gigantenkopf möglich ist [1]).

Die Grundformen des Gesichts, aus denen die Zeichnung und Modellirung der Einzelformen und damit zugleich Empfindung und Ausdruck erwachsen oder herausgeholt sind, sind in den beiden Köpfen im wesentlichen gleich. Es erhellt dies aus jeder Betrachtung die man anstellt, an den Gesichtsteilen und ihrem Verhältniss zu einander, an der Führung des Gesamtumrisses in der Vorderansicht und an der Umgrenzung desselben durch Haar und Bart, wie am Profil in den Hauptformen von Stirn, Nase und Mund. Haar und Bart sind ganz gleichartig angewachsen und verteilt; ganz gleichartig umrahmt der Schnurrbart den schmerzlich geöffneten Mund. Bis ins einzelne hinein lässt sich die Entsprechung der Formen verfolgen: an den Augenhöhlen und Augen, an den Wangen, am Mund. Sogar das kleine Haarlöckchen in der Stirn über dem rechten Auge des Giganten kehrt etwas anders gezeichnet bei dem Laokoon wieder. Auch alle Ausdrucksmittel sind fast gleich oder doch sehr ähnlich; die Falten oben auf der Stirn und zwischen den Augenbrauen, die Bewegung des Mundes. Einen fühlbaren Unterschied ergibt die Verschiedenheit des Masses, aber noch weit fühlbarer ist die Verschiedenheit der Durchführung. Beim Laokoon ist ein weit

[1]) Es ist der in Abgüssen bereits verbreitete Kopf des Giganten, welcher gegen Hekate kämpft, in der kleinen „Beschreibung der pergamenischen Bildwerke“ 5. Aufl. (1882) S. 11, C. — Um die Vergleichung mit dem Laokoonkopf vorzunehmen, muss man diesen etwas steiler und gerader stellen, den Gigantenkopf mehr in die Vorderansicht rücken, ähnlich etwa wie dies auf unseren Tafeln geschehen ist. Es ist ganz lehrreich bei einem Vergleich der Abgüsse auch noch den Ahrenbergischen Kopf daneben zu stellen, über dessen modernen Ursprung, m. E., gar kein Zweifel möglich ist.

stärkerer Grad des Schmerzes in der Darstellung beabsichtigt und wirklich ausgedrückt. Der Gigantenkopf erscheint in der Vereinzelung von einer königlichen Ruhe, von einer Grossheit und Sanftheit im Schmerz, die man zu beschauen und zu bewundern nicht ermüdet. Der Laokoonkopf wirkt ausserhalb des Zusammenhangs der Gruppe gesehen so stark, er erscheint alsdann so unsäglich jammervoll und schmerzzerrissen, dass man sich abwenden möchte. Dieser Unterschied lässt sich durch die Verschiedenheit der Kunstart und durch das von dem Künstler des Laokoon seiner Aufgabe gemäss gewollte allein nicht erklären. Es ist ein Unterschied der Zeit und des Verhältnisses zur Kunst, der hier vorliegt. Das Zusammentreffen der engsten Verwantschaft mit den Verschiedenheiten lehrt, dass die Kunst, wie sie im Laokoonkopf sich offenbart, diejenige, welche den Gigantenkopf geschaffen hat, zur Voraussetzung hat und deren Fortbildung ist. Alles und jedes ist im Laokoonkopf weiter geführt und weiter getrieben, Stirne und Wangen durchfurchter, der Mund gewaltsamer, bis zur Unschönheit, geöffnet, alle Mienen schmerzlicher verzogen; die Ausdrucksmittel, welche im Gigantenkopf nur die Oberfläche verändern, greifen beim Laokoon die Grundformen des Kopfes selbst an, am auffälligsten bei Stirn und Augen [1]). Beim Laokoon treten alle einzelnen Formen der Zeichnung und Modellirung schärfer, gelöster, für sich selbst sprechend hervor; es ist gleichsam eine Summe von Einzelformen, welche wirkt. Im Gigantenkopf ist es eine Einheit des Ganzen, welche wirkt, in welcher keine Einzelform sich loslöst und absetzt, sondern alle Einzelformen unmerklich in einander über-

---

[1]) Brunn, Künstlergesch. I S. 487: „.... Namentlich aber erscheint an dem Vater die gewaltige Anstrengung aller Muskeln des übrigen Körpers auch im Kopfe bis in die kleinsten Teile fortgebildet; ja man kann sagen, dass in Folge dessen selbst das Haar eine eigentümliche Behandlung erfahren hat: nirgends hält es in grösseren Massen zusammen, sondern teilt sich, am Haupte sowohl als am Barte, in eine Menge kleiner Partien. Ebenso sind im Gesichte alle grösseren Flächen, wie Stirn und Wangen, durch das Hervortreten der einzelnen Muskeln zerrissen und die Anspannung derselben ist an einigen Stellen so gewaltig, dass es unmöglich wird, sich von den darunter liegenden festen Teilen des Knochengerüstes genügende Rechenschaft zu geben."

gehend nur durch die Harmonie des Ganzen zur Geltung kommen.

Auch ohne irgend eine Vergleichung des einzelnen, verliert die Laokoongruppe, wenn man sie an dem Reichtum und der Freiheit, an der ungestümen Gewalt des Gigantenfrieses misst. Sie erscheint schwächlicher, gebundener, gekünstelter, unfreier. Sie ist also in der That ein Abkömmling des Gigantenfrieses, aber es ist nicht der Funke so frei übergesprungen, dass eine neue Schöpfung entstand, welche dasselbe oder ein besseres Recht hat, wie die Anregung, sondern man spürt, dass in der Laokoongruppe Motive verwendet sind, welche ursprünglich zu einem anderen Zweck erfunden wurden. Das wesentlichste Bestandteil der Composition, die Haltung der Hauptfigur, ist von dem Relief entlehnt, und auch der Kopf des Laokoon, für welchen der jugendliche Kopf des der Athena und ihrer Schlange erliegenden Giganten nicht verwendbar war, ist eine so unverkennbare Weiterbildung dessen, was im Fries vorliegt, dass einer der zufällig wohl erhaltenen bärtigen Gigantenköpfe geradezu als für seine Erfindung massgebend, als sein Vorbild auf einer früheren Stufe sich betrachten lässt.

Das Ergebniss ist einfach und klar. Der Laokoon kann nicht vor die Gigantomachie fallen, sondern nur später. Aber er gehört nicht demselben Feuerstrom an, der die Gigantomachie hervorgebracht hat. Es muss ein gewisses Mass von Zeit verstrichen sein, ehe eine solche, rückgreifende, kühle Benutzung der Gigantomachie stattfinden konnte. Darauf führen auch andere Kennzeichen.

Die Laokoongruppe wirkt nicht eigentlich als statuarische Gruppe, sondern wie ein Relief, das mit Rundfiguren hergestellt ist. Sie ist überhaupt undenkbar ohne eine Wand als Hintergrund und sie gestattet wie ein Relief nur wenige Augenpunkte. Die Gruppe des farnesischen Stiers ist vielleicht ein überkühner, wilder, phantastischer Aufbau; aber es ist ein Aufbau, von Anfang an architektonisch, plastisch, körperlich, gedacht. Neben

der farnesischen Gruppe macht der Laokoon den Eindruck einer Zeichnung. Gewiss lebt in ihm eine unvergleichlich grössere Genialität als in den anständig leblosen Gruppen der pasitelischen Schule. Aber eine gewisse Verwantschaft mit diesen ist unleugbar gegeben durch das Gezeichnete der Composition, durch eine überlegte Künstlichkeit im Zusammenhalten der Gestalten, durch die bewusste Verwertung älterer Kunstmotive überhaupt [1]), durch die besondere Art der Uebersetzung von Reliefmotiven in statuarische Gruppen [2]), durch ein mehr äusserliches Verhältniss zum Mythos, vielleicht auch durch einen Mangel an sieghafter Klarheit [3]). Kein grosses Kunstwerk kann für seine volle Wirkung ein Element des geheimnissvollen und ahnungsvollen entbehren; für das Verständniss bleibt stets ein kleiner neutraler Rest, den ein Beschauer anders als ein anderer empfinden mag, und es ist nicht wohlgethan, dem Kunstwerk eine Antwort abpressen zu wollen, die es nicht von selbst geben mag. Indes ist es ein fühlbarer Unterschied, ob jener neutrale Rest die natürliche Folge der höheren Stufe des Daseins ist, auf welche die Kunst ihre glücklichsten Schöpfungen zu erheben scheint, oder ob er die Gestalt eines quälenden oder störenden Zweifels annimmt, wie ihn beim Laokoon quälend, bei der Gruppe des Künstlers Menelaos in Villa Ludovisi störend, die meisten Beschauer empfinden werden.

Alles dies sind Kennzeichen eines verhältnissmässig späten Ursprungs und einer Kunst, die nicht mehr den vollen Glauben an sich selber hat, der noch im Gigantenfries so grossartig und gewaltig sich offenbart.

Ἆ μάκαρ ὅστις ἔην κεῖνον χρόνον ἴδρις ἀοιδῆς
Μουσάων θεράπων, ὅτ᾽ ἀκήρατος ἦν ἔτι λειμών.

---

[1]) Die Gruppe des Künstlers Menelaos S. 44 f.

[2]) Conze, Zeitschr. für österreich. Gymnas. 1871 S. 870. Uebrigens habe ich a. a. O. S. 4, 9 nichts anderes ablehnen wollen als die Deutung der Ludovisischen Gruppe aus den attischen Grabreliefs, keineswegs eine Anregung daher.

[3]) Die Gruppe des Künstlers Menelaos S. 8 f. 45.

νῦν δ' ὅτε πάντα δέδασται, ἔχουσι δὲ πείρατα τέχναι,
ὕστατοι ὥστε δρόμου καταλειπόμεθ'· οὐδέ πῃ ἔστι
πάντῃ παπταίνοντα νεοζυγὲς ἅρμα πελάσσαι.

Die Folgerungen, welche sich aus den vorstehenden, durchaus unabhängig von einander geführten kleinen Untersuchungen ergeben haben, schliessen sich einfach und klar zusammen.

Aus Plinius ist zu entnehmen, dass die Gruppe des Laokoon bereits in augusteischer Zeit in Rom vorhanden war, aus Vergil, dass er sie kannte; der Vergleich mit dem pergamenischen Gigantenfries lehrt, dass sie ein gewisses Mass von Zeit später entstanden sei, die Buchstabenformen der Albanischen Inschrift, dass Agesandros, Polydoros und Athanodoros um 100 vor Christ lebten.









Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.



